



CLASSIQUES
GARNIER

« En marge des livres », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 197, 2010 – 1,
Autour des Psaumes, p. 55-64

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15251-4.p.0063](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15251-4.p.0063)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2010. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

En marge des livres

***L'Oiseau noir*, n° XV, Cercle d'études claudéliennes au Japon, 2009**

C'est pour moi un vif plaisir que d'être appelé à rendre compte de la quinzième livraison de *L'Oiseau noir*. Ce n'est jamais en effet sans émotion que je prends en mains la belle brochure à la couverture de papier granuleux, si japonaise de conception et de coloris, et que je songe en la maniant à la passion claudélienne de tous ceux, passés et présents, qui portent cette entreprise depuis plus de trente ans, à commencer par le P. Bésineau qui en fut longtemps la cheville ouvrière, et dont la disparition laisse un grand vide. Sans compter que ce numéro propose la huitième et ultime livraison des commentaires que le professeur Michio Kurimura a consacré durant vingt ans aux *Cent phrases pour éventails* : tant d'érudition, de constance et d'amour force le respect.

Le numéro s'ouvre sur un long article consacré par M^{me} Keiko Ido, aux relations essentielles que Claudel entretient avec le site des mausolées forestiers de Nikko, dont on sait à quel point le jeune vice-consul de 1898 fut sensible jusqu'à l'illumination à ce que la nature y exprimait de divin, avant que l'ambassadeur chenu des années 20 ne fasse de la résidence du lac de Chuzenji, qui domine le site, sa villégiature de prédilection. C'est à cet égard que le texte de M^{me} Ido se fait le plus précieux, apportant des renseignements très éclairants sur l'histoire des implantations diplomatiques occidentales à Chuzenji, qui donnent aujourd'hui encore un cachet très particulier à la rive méridionale du lac, et sur les activités mondaines et nautiques auxquelles s'y adonnaient les usagers, Claudel lui-même conservant à cet égard son quant-à-soi et se livrant sans contrainte pour sa part à ces deux activités complémentaires que furent toujours pour lui la promenade et l'écriture. « Entièrement mélangé à la forêt, au ciel et à la nature » dans la merveilleuse résidence lacustre où les brumes modifient constamment le paysage, Claudel pouvait à bon droit se percevoir tels les anciens moines-poètes qui s'étaient « construit une hutte dans la montagne pour [ne] perdre aucune périπέtie » du spectacle fascinant qui s'offrait à leurs yeux.

Les deux articles suivants, dus aux professeurs Atsushi Ode et Tetsuro Negishi, ont curieusement en commun (s'étaient-ils concertés ?) le point de départ de leur réflexion, à savoir le « haikai » intitulé *La nuit du 1^{er} septembre 1923 entre Tokyo et Yokohama*, que Claudel avait composé

à la demande d'un groupe de poètes japonais dans les semaines qui avaient suivi le séisme devastateur de 1923, et qui avait connu une destinée singulière. Édité sans indication de genre littéraire dans le cadre d'une publication japonaise trois mois après le cataclysme, il avait été repris en 1927 dans l'édition originale Excelsior de *L'Oiseau noir dans le soleil levant*. Il y figurait (chapeauté cette fois par la mention de « Haï-Kaï ») à la suite du texte célèbre sur l'odyssée « À travers les villes en flammes », une autre œuvre de commande destinée aux *Lectures pour tous*, après quoi il avait été purement et simplement supprimé de l'édition Gallimard 1929 de *L'Oiseau noir*. C'est donc une œuvre très rare, mais non moins fascinante du fait des circonstances dramatiques de sa publication, de sa place dans l'histoire du haïku occidental (un aspect mineur mais non sans enseignements de l'histoire de nos littératures), et bien entendu de ce qu'elle annonce, à savoir la conversion qui n'allait pas de soi de Claudel à la forme poétique brève, matrice des admirables *Cent phrases pour éventails* composées trois années plus tard.

Les professeurs Ode et Negishi fournissent toutes sortes de réflexions et de renseignements extrêmement suggestifs sur les sources avérées (Revon) et envisageables (Couchoud) de Claudel en matière de connaissance du domaine littéraire japonais, et sur les raisons qui pourraient l'avoir conduit à retirer cette œuvre belle, suggestive et forte de l'édition définitive de *L'Oiseau noir* : le cri de « la dernière cigale », mot de saison de ce haïku à l'occidentale évoquant tout autant la fin de l'été (nous sommes le 1^{er} septembre 1923) que celle de la vie, pourrait lui être apparu comme faisant double emploi avec le passage de celle « qui ne chantera plus. L'été est fini. Dans huit jours elle sera morte », à la fin de la scène quasi spectrale qui conclut de façon saisissante les « Villes en flammes ».

Le dernier mot appartient au professeur Kurimura. Mettant un point final à un commentaire « au fil » entrepris en un autre siècle, il rappelle que les *Cent phrases pour éventails*, composées lors de la dernière année de séjour de l'ambassadeur (et qui bénéficièrent sans doute du prolongement de mission inattendu que lui valut la disparition de l'empereur régnant) furent considérées par le collaborateur d'exception que fut Yoshio Yamanouchi comme le « cadeau d'adieux » (*okimiyage*) que fit Claudel à ce pays qu'il avait tant aimé, au moment où il devait (les deux caractères *séparés* par la dernière « phrase » du mot *betsuri*, cas unique dans le recueil, le disent avec la force du pictogramme) le quitter pour n'y jamais revenir.

Michel WASSERMAN

* *

Actes de la journée d'Homage à Paul Claudel, éditions de l'Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes, 2008

Le 16 avril 2005 se tenait à l'université d'Athènes une journée d'étude bilingue consacrée à Paul Claudel. Journée d'hommage au grand poète et dramaturge français, disparu un demi-siècle plus tôt, et dont l'œuvre littéraire fut sans cesse, comme celle du diplomate, tournée vers le grand théâtre du monde.

Au nombre des contributions réunies par Polyxène Goula-Mitaou, directrice de la section de littérature au sein du département de langue et de littérature françaises, certaines reviennent sur ce qui a fait, en son temps, la plus grande originalité de cette œuvre monumentale, agrandie par la foi catholique de l'auteur aux dimensions de l'univers. D'autres se concentrent sur des aspects plus méconnus de sa réception contradictoire dans le champ des lettres grecques et françaises aux XIX^e et XX^e siècles.

Dès les premières communications de la journée, tous les ingrédients du miracle claudélien sont rappelés et soigneusement remis en perspective dans le cadre de la sensibilité et des pratiques artistiques de l'époque. De *Tête d'Or* à *La Jeune Fille Violaine* – premier cycle de la création claudélienne paru dans un recueil au titre emblématique, *L'Arbre* –, se donne à lire l'histoire mouvementée d'une âme déchirée entre ses appétits terrestres et l'appel irrésistible de la Grâce, rencontrée pour la première fois derrière un pilier de Notre-Dame en 1886. Puis, de *L'Annonce faite à Marie* au *Soulier de Satin*, s'impose peu à peu un nouveau modèle d'héroïsme, chrétien cette fois, en regard de celui que Claudel hérite de la tragédie grecque. Moins contradictoires que complémentaires, ces deux principales sources d'inspiration se retrouvent tout au long de l'œuvre claudélienne, des premières traductions d'Eschyle aux farces, drames plastiques ou essais de la maturité (*Protée*, *Sous le Rempart d'Athènes*, *Le Cyclope*), dans lesquels Barbara Papastavrou-Koroniou reconnaît la veine satirique – et satyrique – d'Euripide, dont il ne faudrait pas, toutefois, sous-estimer la dimension proprement philosophique.

D'une œuvre à l'autre, on peut donc suivre pas à pas l'aventure personnelle d'une conscience profondément divisée entre paganisme et christianisme, entre profane et sacré, ou encore, pour reprendre le titre de l'intervention de Konstanza Georgakaki, entre « passions mondaines et quêtes métaphysiques », mais aussi la difficile conquête de la scène par un dramaturge qui crut longtemps son œuvre injouable. Des premiers compromis avec l'esthétique wagnéro-symboliste à la grande révélation de l'Orient où Claudel fut appelé à remplir différentes missions, ses drames témoignent de plusieurs influences que l'auteur parvient en définitive à concilier de manière originale avec « une dramaturgie [mo-

derne] du concret », comme le montre Isabelle Moindrot dans son étude de *Partage de Midi* ouvrant la journée.

Si, d'un côté, l'œuvre claudélienne nous entraîne dans les profondeurs labyrinthiques de l'âme humaine en tissant étroitement motifs personnels et réflexion eschatologique, ainsi que le rappellent Evangelhélou Moschos et Marika Thomadaki, elle est aussi, d'un autre côté, un miroir tendu au monde, qu'il s'agit de lire et d'interpréter comme le « vivant texte » de Dieu (p. 41). Qu'il s'agisse de l'Histoire événementielle (présente notamment dans la trilogie de *l'Otage*) ou des circonstances particulières de sa vie intellectuelle et affective, l'œuvre-somme de Claudel invite à des allers-retours permanents entre la Bible et le Grand Livre du monde. Comme le prouve bien l'étude savante de Dominique Millet-Gérard, c'est au premier chef la lecture ininterrompue des Saintes Écritures qui donne son souffle au génie poétique de l'auteur et lui permet d'embrasser d'un seul regard la totalité en apparence confuse et chaotique – autrement dit baroque – de l'univers sensible. À ce titre, même les passions humaines les plus destructrices (celles de Mara dans *L'Annonce*, de Mesa dans *Le Partage de Midi*, de Rodrigue dans *Le Soulier de Satin*) ne sont plus des obstacles sur le chemin du salut, mais des instruments par quoi s'accomplit, sur un mode paradoxal, la volonté divine.

Cette pensée a-t-elle rendu plus supportable, au cœur du poète, le spectacle du naufrage tragique de sa sœur bien-aimée dans le chagrin et la folie ? Ce n'est pas sûr. À cet égard, l'intervention de Ioanna Constandulaki-Chantzou sur l'amitié admirative du poète pour la magnifique artiste qu'était Camille Claudel rend un peu d'humanité au moraliste intransigeant qui ne pardonna pas à André Gide son homosexualité ni sa critique bouffonne du Vatican, évoquées par Héléne Tatsopoulou. De son côté, Loukia Efthimiou s'interroge de manière originale sur l'étrange engouement d'un lectorat français – celui des enseignantes du secondaire et du supérieur – pour une œuvre dont les accents profondément catholiques contrastent étonnamment avec le climat d'athéisme de la nouvelle République laïque.

Reste enfin la question plus vaste de la réception européenne de l'œuvre claudélienne, qui constitue peut-être l'aspect le plus intéressant de cette journée. Si les plus grandes figures de la littérature néo-hellénique mentionnées par Polyxène Goula-Mitacou (Apostolos Méléchri-nos, Kostis Palamas, Alexandros Embirikos, Nikos Kazantzakis, Takis Papatzonis, Andréas Karandonis, Thrassos Kastanakis) furent unanimes à saluer le génie du dramaturge français et nombreux à s'atteler à la traduction de son œuvre, le grand public grec semble avoir été plus réticent à l'égard de la pompe quelque peu hermétique du verbe claudélien, comme en témoigne l'enquête de Konstanza Georgakaki sur « la présence scénique de Claudel en Grèce au XX^e siècle ». L'une des raisons les

plus frappantes de cette réserve tiendrait au fait que « le mysticisme du catholique fanatique est quelque chose de tout à fait étranger à la psychologie du Grec orthodoxe », pour reprendre la formule du critique Kyros Kyrrou à propos de *L'Annonce* (p. 49).

On retiendra donc de la lecture de ce riche ensemble d'articles l'idée que toute grande œuvre nationale n'est jamais à l'abri d'un malentendu lié à la différence culturelle, qui, dans la plupart des cas, contribue néanmoins puissamment à renouveler l'imaginaire littéraire et artistique de deux pays aussi proches et lointains en même temps que la France et la Grèce.

Cécile SCHENCK

* *

Sur les traces de Camille et Paul Claudel : regards croisés

Faisant suite au colloque organisé par l'université de Picardie Jules Verne et l'Association Camille et Paul Claudel en Tardenois, qui s'est tenu en octobre 2007 à la faculté des arts d'Amiens, l'ouvrage *Sur les traces de Camille et Paul Claudel, archives et presse* sous la direction de Marie-Victoire Nantet, Marie-Domitille Porcheron et Anne Rivière (éditions Poussière d'Or, 2009) apporte un complément d'éclairage sur le frère et, à vrai dire, surtout sur la sœur.

On pouvait pourtant s'interroger : restait-il encore quelque chose à découvrir sur celle-ci après plusieurs biographies, parfois quelque peu romancées, deux catalogues raisonnés, la publication de la correspondance et d'innombrables expositions ? On constate en réalité que de nouveaux documents surgissent – une deuxième édition de la correspondance (2008), « revue et augmentée », le montre bien. Même sans cela, le regard évolue et permet de faire une nouvelle lecture de documents qui semblaient bien connus. Le regard évolue car notre connaissance du contexte s'affine. Certes les travaux sur la sculpture de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle se sont multipliés pendant les vingt-cinq dernières années mais il faut noter que la démarche comparative souvent adoptée aujourd'hui permet dans bien des cas d'ouvrir un nouveau chapitre. Dans le cas de Camille, Octave Mirbeau soulignait déjà en 1893 que « Melle Claudel est l'élève de Rodin et la sœur de M. Paul Claudel » (p. 159) et tous les travaux qui lui ont été consacrés ont bien évidemment fait mention de l'un comme de l'autre : n'oublions d'ailleurs pas que le texte qui peut être considéré comme le point de départ de la redécouverte de son travail de sculpteur a été écrit par son frère Paul pour l'exposition organisée avec lui par le musée Rodin en 1951. Néanmoins le point de vue adopté est presque toujours un point de vue unique. Camille en est le seul objet, Paul et Rodin n'entrant dans le jeu qu'en fonction de leurs liens avec elle.

Le propos de l'exposition réalisée par le musée du Québec et le musée Rodin en 2004-2005, *Rodin et Camille Claudel. La rencontre de deux destins*, avait été justement de réexaminer aussi finement que possible la relation des deux artistes en les étudiant l'un par rapport à l'autre. Le travail de mise à plat des documents entrepris à cette occasion trouva son aboutissement dans le catalogue de l'exposition suivante, *Camille Claudel 1864-1943*, à Madrid et à Paris, en 2007-2008, avec les chronologies parallèles des intéressés, détaillées à l'extrême, établies par Véronique Mattiussi (« Camille Claudel/Auguste Rodin. Une histoire en pièces », p. 105-154). Sans surprise, il s'était confirmé que les deux œuvres étaient profondément liées, chacun empruntant à l'autre, ainsi Camille la technique de l'assemblage ou du réemploi, et Rodin peut-être bien l'idée de désolidariser une tête de toute notion de corps pour lui donner une valeur symbolique ou décorative plus forte. Prenons en un exemple : on reconnaît dans *Le Psaume* (1889 ?, exposé en 1894) le visage de Sakountala, serti par un capuchon dont l'arrière est creusé de plis profonds au caractère presque décoratif, monté sur une base qui en fait un objet autonome. L'œuvre de Rodin offre d'innombrables exemples de ce que l'on a pu appeler le marcottage, ces formes qui, introduites dans un contexte nouveau prennent un sens différent. Mais ne serait-ce pas *Le Psaume* qui lui donna l'idée de laisser à son tour un visage – qui est justement celui de Camille – émerger d'un bloc de marbre laissé brut, dans la célèbre *Pensée* du musée d'Orsay (exposée en 1895) ? À cette date, Camille avait coupé toute relation avec lui, mais son avis lui importait toujours comme le montre bien un document apparu récemment, une lettre envoyée à Maurice Fenaille au cours de l'été 1895 sans doute, où elle demande à son mécène : « Êtes-vous allé voir votre buste chez Bing 22 rue de Provence. Il fait un effet magnifique si vous pouvez y mener m. Rodin et me dire son avis, j'en serai vraiment heureuse. »¹ Quant à Rodin qui souffrit profondément de leur rupture, il est clair qu'il ne pouvait l'oublier. Aussi l'un des points forts de l'exposition avait-il été d'insister sur une lecture nouvelle de l'œuvre des deux artistes, à la lumière des sentiments passionnés qui les habitaient. Nous avons proposé, par exemple, de voir dans la *Galatée* de Rodin², dont le rapport avec la *Jeune Fille à la gerbe* de Camille n'avait jamais été élucidé, la « figurine » en marbre promise par Rodin à la jeune femme, lors du « contrat » du 12 octobre 1886. Quel plus bel hommage pouvait-il, lui sculpteur reconnu, offrir à la femme aimée et à l'artiste, que de reprendre une forme modelée par elle – en s'inspirant toutefois d'une figure de

1. Camille Claudel, *Correspondance*, édition d'Anne Rivière et Bruno Gaudichon, Gallimard, 2008, n° 123.

2. Signée « Rodin », reproduite dès 1888 et exposée en 1889 sous le nom de celui-ci.

la *Porte de l'Enfer* – pour la lui remettre après l'avoir signée, lui, ce qui apporte la preuve qu'il y voyait l'égal de son propre travail. Camille ne s'en offusqua pas, du moins dans un premier temps. En 1889 en effet le marbre appartenait à Eugenia Errazuriz : avait-il été sacrifié à la suite de l'une de ces violents querelles qui opposaient parfois les deux amants, ou bien Camille avait-elle pris ombrage de la paternité que Rodin affichait sur l'œuvre ? Certes, il faut rester prudent et ne pas se laisser aller au plaisir dangereux de l'interprétation ; mais une fois assurées toutes les garanties scientifiques, on ne peut plus aujourd'hui faire l'économie de ce type de réflexion qui éclaire l'œuvre, les œuvres, d'un nouveau jour.

Comme son titre l'indique, *Sur les traces de Camille et Paul Claudel* met en regard Camille et son frère Paul. L'ouvrage se compose de deux parties : la première offre une série d'études des fonds d'archives conservées : le plus important, le fonds Paul Claudel de la Bibliothèque nationale de France dont Clément Pieyre retrace l'histoire, a retrouvé son intégrité en 2005. En effet, si de premiers éléments sont entrés dès 1968, la majeure partie a été acquise de la famille en 1980 et partagée alors, en raison du prix très élevé, entre la Bibliothèque nationale et la Société des manuscrits des Assureurs français créée en 1978 afin de contribuer à la préservation et à la valorisation du patrimoine écrit. L'ensemble est aujourd'hui reconstitué et son enrichissement se poursuit régulièrement : ce « grand fonds littéraire [...] l'un des plus considérables que l'on possède pour un écrivain contemporain, [offrant] la quasi totalité de la création littéraire de Paul Claudel [...] théâtre, poésie, prose et exégèse biblique » (p. 23), compterait aujourd'hui près de 19000 pages. Camille y est présente par le journal de son frère, et par des documents peu nombreux mais de première importance tels que la fameuse lettre à Paul de décembre 1893, illustrée de croquis et qu'elle termine en disant « Tu vois que ce n'est plus du tout du Rodin ». Toujours à la BnF, le Département des arts du spectacle conserve de son côté des documents ayant trait aux pièces écrites par Paul Claudel et de nombreux courriers ou échanges de courrier avec des personnalités du monde du théâtre, parmi lesquels il faut citer Louis Jouvet, Jacques Copeau, Charles Dullin, Jean Vilar, et une très importante correspondance avec Jean-Louis Barrault. L'ensemble est décrit avec précision par André Jarry tandis que Joël Huthwohl analyse « autographes, correspondance administrative, maquettes de décors et de costumes, relevés de mise en scène, conduites techniques, programmes, photographies, affiches, presse, etc. », conservés à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française : ces documents s'échelonnent de 1934, date de l'entrée de Paul Claudel au répertoire de la Comédie-Française avec *L'Otage*, à 1962 et éclairent les relations contrastées qu'il entretenait avec les administrateurs successifs.

Le lien entre Camille et Paul se fait ensuite par le remarquable article de Marie-Victoire Nantet s'interrogeant sur les vocations du frère et de la sœur, à la lumière des recherches de Jacques Cassar. Travaillant à une thèse d'État sur Paul Claudel, Cassar publia en 1968, année du centenaire, un article intitulé « Claudel en son jeune temps », « article passionnant en ce que la figure de Camille Claudel y surgit, au détour d'une étude qui ne lui est pas consacrée. Parce qu'elle est la sœur de l'écrivain, Jacques Cassar la prend en considération. Une considération fascinée qui l'entraînera à accorder une attention croissante à la statuaire, au bénéfice d'une réévaluation des rapports entre les deux génies de la fratrie » (p. 78). Cassar avait rassemblé une documentation considérable qui, aujourd'hui, près de trente ans après sa mort, apparaît comme un « fonds d'archives » exemplaire de son travail et source possible de nouvelles découvertes, ainsi que le souligne Anne Rivière (p. 133). Cassar connaissait à fond l'ensemble et n'hésita pas à rapprocher des documents anciens, tels que l'article de Mathias Morhardt sur Camille (1898), d'autres bien postérieurs – en particulier les *Mémoires improvisés* de Paul, entretiens radiophoniques menés par Jean Amrouche en 1953 –, pour évoquer les années de jeunesse de Paul et de Camille, « l'ascendant cruel » que la sœur exerça sur le frère, selon les termes employés par celui-ci en 1951, ou la décision de partir que prit Paul en 1890. Marie-Victoire Nantet voit dans cette décision autant l'influence de Camille, partageant avec son jeune frère l'envie de fuir un milieu étouffant, que « l'inavouable aspiration de Paul à quitter sa sœur au destin maudit » (p. 90). Cet article pénétrant se conclut par une fort intéressante réflexion sur ce qu'aurait dû être le livre de Jacques Cassar. « Montage précaire de sous-sections rédigées, de documents commentés, de notes rassemblées autour d'un thème », l'ouvrage fut publié sous le titre *Dossier Camille Claudel* en 1987, alors que Cassar était mort en 1981, ce qui eut pour conséquence « la déconstruction du récit envisagé par l'auteur » (p. 92). En mettant le plan laissé par Cassar en rapport avec un récit inédit de 1976, *La séquestrée de Montevrault* (documents conservés aux archives de la Société Paul Claudel), on en vient à la conclusion que l'auteur n'aurait pu « résister à la force d'attraction romanesque de ce destin d'artiste qu'il avait interrogé en historien scrupuleux depuis tant d'années. » Soulignant que la force exercée par la sœur sur le frère avait également agi sur l'historien et « aimanté » son point de vue, Marie-Victoire Nantet fait alors remarquer que, paradoxalement, « cette force naît de l'impression indélébile laissée par la jeune sœur sur le poète âgé », de l'« ascendant » sur lequel il revint tardivement et qui, dit-elle « formule leur lien aux yeux de la postérité » (p. 93). On pourrait être tenté d'aller plus loin encore et se demander quelle est la part du regret, pour ne pas dire du remords, dans cette vision des rapports entre le frère et la sœur, si Violaine Bonzon-Claudel n'avait tenu à réaffirmer « le

lien indissoluble qui unissait Camille et Paul » et la forte présence du souvenir de Camille dans le groupe familial (p. 137).

Matteo Gianceselli fait le point sur l'historiographie de Camille Claudel pendant les trente dernières années, du dossier consacré par Anne Pinget à *L'Âge mûr*, au musée d'Orsay en 1982, à l'exposition *Camille Claudel en Picardie chez elle*, organisée par l'université de Picardie en 2006. Puis vient le « dossier de presse 1885-1918 » de Camille Claudel (179 textes), présenté et établi par Sophie Gauthier.

Ce dossier de presse, facilement utilisable grâce à l'index général des noms de personnes, occupe plus de la moitié de l'ouvrage (p. 143-340) : il apparaît comme le complément indispensable de la correspondance et des catalogues fort complets dont on disposait déjà. Camille y occupe seule le terrain. Paul n'a plus sa place : il s'agit principalement en effet d'articles parus au moment des Salons ; il n'y est donc plus question de milieu familial mais professionnel et Rodin est cité souvent. Ne prenons pour preuve de son omniprésence que l'index : les renvois à son nom occupent treize lignes. Viennent ensuite Bourdelle, Constantin Meunier et Gustave Geffroy avec quatre lignes de références, puis Eugène Blot, Bernhardt Hoetger et Octave Mirbeau avec trois lignes... ! Si le nom de Rodin apparaît si souvent, c'est que Camille est généralement présentée comme son élève et on comprend bien en menant une lecture en continu de ces textes qu'elle en ait été exaspérée, elle qui voulait être reconnue comme une artiste indépendante et qui décida de le quitter en grande partie pour cette raison. À cet égard, la presse est très éclairante : comme Paul Leroi, Armand Dayot la met fermement en garde contre « l'influence de l'idée, plus encore que contre le métier du maître » ; mais il reconnaît aussitôt que « son originalité native est assez puissante pour lui permettre de se libérer bientôt de l'impression trop persistante produite par le contact direct » (mars 1893, p. 156). Trois ans plus tard, Mirbeau admirait en elle « une jeune femme exceptionnelle sur qui n'est demeurée l'empreinte d'aucun maître et qui prouve que son sexe est susceptible de création personnelle » (p. 195). Elle avait d'ailleurs été nommée sociétaire de la Société nationale des beaux-arts en 1892 puis membre du jury « ce qui stupéfie les snobs ignorants de l'ordinaire fonctionnement de la société » (Henry de Braisne, 1^{er} octobre 1897, p. 205). Cependant, même si son talent est reconnu et admiré, même si en 1901, Camille Mauclair ne craignait pas d'affirmer que « Melle Claudel est la femme artiste la plus considérable de l'heure présente » (p. 278), ce qui somme toute, est plutôt restrictif, la formule, « Melle Claudel, l'élève de Rodin » revient tel un leitmotiv, jusqu'au bout.

Le long article de Mathias Morhardt, paru au *Mercur de France* en 1898 – l'une des principales sources sur Camille Claudel – constitue le cœur de cet ensemble de textes où l'on retrouve à de nombreuses reprises la plume admirative de Geffroy, comme celles de Mirbeau, de

Morice, celle plus sévère de Paul Leroi. Il faut rendre hommage à Sophie Gauthier d'avoir rassemblé ces textes connus pour la plupart, mais éparpillés, ce qui a pour effet de mettre en valeur les moments culminants ou les grandes étapes de sa carrière : 1893 avec *La Valse* et *Clotho*, unanimement admirées pour leur originalité, 1895 avec *Les Causeuses* qui lui valurent d'être qualifiée « femme de génie » par Mirbeau (p. 177) mais aussi, quelques semaines plus tard, le débat suscité par l'entrée de *Sakountala* au musée de Châteauroux. Après *L'Âge mûr*, en 1899, l'exposition à la galerie Blot (décembre 1905) constitue encore un moment fort.

Le dernier document est un article de Louis Vauxcelles suggérant que Berthe Morisot et Camille Claudel seraient mieux à leur place que la reine de Roumanie, à l'Institut de France. Fallait-il le prendre en compte ? De quatre ans postérieur au document précédent, il est isolé dans le corpus et pose la question de la suite sur laquelle on aurait aimé avoir quelques informations. Camille Claudel disparaît-elle totalement de la scène artistique ? Est-elle mentionnée parfois ?

Est-il permis de dire qu'une annotation légère, quelques commentaires auraient été appréciables, en permettant une meilleure compréhension des textes. On ne peut, par exemple, s'empêcher d'être intrigué par le fait que la statuette intitulée *Le Peintre* exposée en 1897 est successivement présentée comme portrait de Rodin (p. 201), de Georges Hugo (p. 204) et d'un Monsieur Y, croqué à Guernesey en 1894 (p. 242) ! Quel est ce buste de Mme D. exposé en 1897 ? Quel est ce « lamentable échec de Falguière » qu'évoque Roger Marx en 1899 (p. 270) ? Les textes portent principalement sur les expositions : donner, pour chacune de celles-ci, les dates de début et de fin et la liste des œuvres présentées aurait aidé le lecteur. Une présentation des auteurs, quelques éléments d'information sur les raisons de leur présence dans l'univers claudélien – et parfois de leur disparition, ainsi l'affaire Dreyfus mit-elle fin à l'amitié de Camille et de Morhardt, pourtant l'un de ses plus fidèles soutiens –, auraient de même été les bienvenus.

Quoi qu'il en soit, l'ensemble de l'ouvrage qui mêle de façon fort sympathique des auteurs d'âge et d'horizons très différents, apporte des éclaircissements sur différents points, des réponses à quelques-unes des questions que se poseront toujours les admirateurs convaincus de Camille Claudel. Il est surtout la preuve que sur une grande artiste, et une artiste passionnée comme celle-ci, la recherche ne cessera jamais car elle ne peut être réduite à quelques dates mais doit prendre en compte toute la complexité de son temps et de son entourage.

Antoinette LE NORMAND-ROMAIN

Conservateur général du Patrimoine,
Directeur général de l'Institut national d'histoire de l'art